DIE OSTASIATISCHE PLASTIK

28 - F

DIE OSTASIATISCHE PLASTIK

VON

ERNST GROSSE

MIT 31 TAFELN

VERLAG SELDWYLA * ZÜRICH

1922

Emil Bürgi
in alter Freundschaft
gewidmet

Vorwort

Dieser Aufsatz ist der Niederschlag eines Vortrages, der sich nicht an gelehrte Fachleute, sondern an kunstfreundliche Laien wendete. Ich habe meiner Darstellung bei der literarischen Ausarbeitung diesen Charakter nicht nehmen wollen, zumal da ich glaube, dass wir Europäer einstweilen noch am besten tun, die eigentlich wissenschaftliche Erforschung der ostasiatischen Kunst den Ostasiaten zu überlassen, die für das erste allein über das notwendige Material und Werkzeug verfügen.

Ernst Grosse

Die ostasiatische Plastik, von der hier geredet werden soll, ist die Kunst dreier Völker, der Chinesen, der Koreaner und der Japaner. Trotzdem bildet sie wesentlich eine Einheit und lässt sich auch nur als eine solche verstehen. Die Denkmäler keines einzigen der drei Länder reichen für sich allein aus, um ihre Eigenart und ihre Entwickelung in ihrem ganzen Umfange zu zeigen. China, in dem sicherlich das Lebenszentrum der Entwickelung gelegen hat, von dem alle entscheidenden Bewegungen und Wendungen ausgegangen sind, hat durch Kriege und Revolutionen so viel von seinen Kunstschätzen verloren, dass ein Studium, welches sich auf die in China erhaltenen Reste beschränkte, gerade die höchsten Leistungen der chinesischen Plastik ignorieren würde. Um diese kennen zu lernen, muss man in der Tat nach Japan gehen. Und in der japanischen Plastik wiederum würde vieles dunkel bleiben, wenn es nicht von chinesischen und koreanischen Denkmälern Licht erhielte. Die Plastik der drei ostasiatischen Völker, die sich, kunsthistorisch betrachtet, durchaus als eine Einheit darstellt, erscheint freilich von einem anderen Gesichtspunkte aus als eine Zweiheit. Die Grosse und die Kleine Plastik sind hier viel weiter und tiefer voneinander geschieden als in Europa, nämlich nicht bloss durch ihre Masse, sondern durch ihr Wesen, ihre Formen

und ihren Geist, so dass sie fast als zwei selbständige Künste gelten können. Sie sollen deshalb auch gesondert behandelt werden.

Die Grosse Plastik ist überall in enger Verbindung mit der Religion aufgewachsen, aber während sie in Europa diesen Zusammenhang allmählich gelockert und sich immer mehr anderen Aufgaben zugewendet hat, ist sie in Ostasien — wie im alten Aegypten und Indien — durchaus religiös geblieben. Es gibt dort fast gar keine weltlichen Denkmäler grosser Plastik; denn die modernen Erzeugnisse dieser Art, die man mit Bedauern in japanischen Städten sieht, fallen mehr der europäischen oder amerikanischen als der ostasiatischen Kunst zur Last. Für den Europäer, der in seiner Heimat auf Schritt und Tritt profane plastische Monumente zu sehen gewohnt ist, fordert dieser Mangel eine Erklärung. Sie liegt wohl in der Tatsache, dass sich im Osten niemals ein öffentliches soziales und politisches Leben entfaltet hat wie in den antiken Städten, in den Republiken und den Fürstentümern des Mittelalters und der Renaissance und in unseren neueren Staaten. Die Regierenden hielten es für klüger, sich zu verbergen als sich zu zeigen, und was dem Herrscher nicht genehm war, das war dem Untertanen nicht erlaubt. Man sieht freilich auch im Osten schon aus alter Zeit stammende Porträtstatuen von berühmten Staatsmännern, Feldherren, Priestern u. a., aber sie sind keine öffentliche Denkmäler, sondern Weihbilder, bestimmt, in einem Tempelschreine aufgestellt und verehrt zu werden: d. h. auch sie gehören zu den Werken religiöser Kunst.

Die Religion, in deren Dienste die ostasiatische Plastik gross geworden ist, ist der Buddhismus. Die übrigen Religionsformen, mit denen er in Ostasien die Herrschaft teilt — der Taoismus und der Natur- und Ahnenkult

des Konfuzianismus in China wie das Shinto in Japan — sind zwar nicht bilderfeindlich, aber keine von ihnen hat einen eigenen künstlerischen Stil hervorgebracht, sie haben sich vielmehr sämtlich dem buddhistischen angeschlossen.

Der ostasiatische Buddhismus gehört der späteren nördlichen Form an, die der ursprünglichen südlichen recht unähnlich geworden ist. Die alte einfache Lehre des historischen Buddha, des Asketen Gotama, von den vier Heilswahrheiten — der Wahrheit vom Leiden des Lebens, von der Entstehung des Leidens durch den Durst nach Leben, von der Aufhebung des Leidens durch die Vernichtung des Begehrens, von dem heiligen achtteiligen Pfade zur Erlösung — diese Grundlehre ist fast verschwunden unter einem Gewirre metaphysischer Spekulationen und komplizierter Riten. Das Ziel des religiösen Strebens ist — wenigstens für die grosse Menge der Gläubigen — nicht mehr das Nirwana, der absolute Gegensatz alles uns bekannten Seins, sondern ein Paradies, das mit idealisierten, aber doch wesentlich irdischen Freuden lockt. Der alte Buddhismus hatte den Götterglauben zwar nicht bekämpft, sondern ignoriert, so dass man ihn mit einigem Rechte eine atheistische Religion genannt hat; der spätere hat die Götter und Dämonen der verschiedensten Völker aufgenommen, als Inkarnationen der Buddha und Bodhisattwa[1]) oder Schützer und Diener der buddhistischen Kirche, und sich auf diese Weise ein ungeheueres Pantheon geschaffen, dessen tropischer Formenreichtum die künstlerische Phantasie mächtig befruchtet hat. Aus den alten schlichten

[1]) Ein Bodhisattwa ist ein Wesen, das die höchste befreiende Erkenntnis erlangt hat, aber auf die Seligkeit der Nirwana aus Mitleid mit den übrigen leidenden und irrenden Wesen verzichtet und noch weiter im Dasein mit ihnen verweilt, um auch ihnen zur Erlösung zu verhelfen. Der Bodhisattwa, der vor allen als eine Verkörperung dieser erlösenden Gnade verehrt wird, ist der, welcher in seiner indischen männlichen Form sanskr.: Avalokitesvara, in seiner ostasiatischen, meist weiblichen, chinesisch Kuan-yin, japanisch Kwannon heisst.

Mönchsgemeinden, zu denen sich die Gläubigen als Gleichberechtigte und Freie vereinten, sind hierarchische Organisationen geworden, die nicht nur den religiösen Bedürfnissen ihrer Glieder dienen, sondern zuweilen sehr befähigt und geneigt sind, weltliche Zwecke zu erreichen. Der Buddha und seine älteren Jünger und Bekenner haben durch die innere Kraft ihrer Lehre gewirkt; die spätere buddhistische Kirche wirkt nicht am wenigsten durch die Pracht ihrer Zeremonien und Heiligtümer. Ihre Tempel sind die stattlichsten und reichsten Gebäude des Ostens. Wie die christliche ist die buddhistische Kirche die grösste und freigebigste Gönnerin der Künste gewesen. Sie hätte ihre Dienste auch kaum entbehren können. Vor allem bedurfte sie der Bildnerei, um den abstrakten Gestalten ihrer theologischen Spekulation in künstlerischer Verkörperung bei den Massen der Völker Eingang und dauernde Wirksamkeit zu verschaffen; denn ohne die Leiber, die ihnen die Kunst schuf, wären diese sicherlich so unbeständig und ohnmächtig geblieben wie Wolkengebilde, die sich traumhaft wandeln und spurlos verschwinden.

Als der Buddhismus in den ersten Jahrhunderten nach Christus in China einzog, brachte er aus Indien sicherlich eine Fülle von graphischen und plastischen Bildwerken mit. Man kann annehmen, dass sich darunter die meisten der Typen befanden, die später in der ostasiatischen Plastik auftreten; aber man darf diese deshalb nicht für eine blosse Nachahmerin der indischen halten. In der Kunst bedeutet das gegenständliche Motiv viel weniger als seine formale Ausgestaltung, und diese ist in Indien und in Ostasien weit verschieden. — Aus der Frühzeit des chinesischen Buddhismus sind uns zwar viele plastische Arbeiten erhalten, aber nur wenige wirkliche Kunstwerke. Die meisten dieser Bronzen und Steinskulpturen sind gewerb-

liche Produkte, die zu den Kunstwerken ihrer Zeit wahrscheinlich ungefähr in demselben Verhältnisse gestanden haben wie die Figuren, die für unsere Friedhöfe von Steinmetzen und Giessern in Masse angefertigt und feilgehalten werden, zu den Schöpfungen unserer plastischen Künstler. In den ältesten dominiert die Nachahmung indischer Vorbilder; allmählich aber werden die fremden Formen immer mehr von chinesischen gleichsam überwachsen und schliesslich aufgesogen. China hat nämlich schon vor dem Buddhismus einen eigenen plastischen Stil ausgebildet oder vielmehr zwei Stile. Naturdinge, besonders Tiere, wurden realistisch dargestellt, allerdings in vereinfachter Form. Dieser realistische Stil hat sich in einer Anzahl von kleinen Tonfiguren, Bronzegüssen und Jadeskulpturen aus der Hanzeit (200 v. Chr. bis 200 n. Chr.) erhalten und lässt sich noch in den monolithischen Kolossalstatuen von Menschen und Tieren erkennen, die an der Strasse zu den Gräbern der Ming-Kaiser stehen. (Fig. 1.) Er scheint zunächst keinen so grossen Einfluss auf die buddhistische Plastik ausgeübt zu haben wie der zweite, den man im Gegensatze zu dem realistischen konkreten den idealistischen abstrakten Stil nennen kann. Dieser zeigt sich mit imponierender Macht in den bronzenen Sakral-Gefässen der vorbuddhistischen Perioden. (Fig. 2.) Hier ist offenbar keine Nachahmung natürlicher Formen erstrebt worden; die Linien und Flächen, welche zu dieser feierlichen Harmonie zusammengeschmolzen sind, sind abstrakte Gebilde. Naturformen werden wohl als Dekorationsmotive verwendet, aber in nichts weniger als naturalistischer Weise, sondern durch einen gewaltigen Willen zum Stile und zum Symbole hieratisch umgeprägt. Wenn man neben einem solchen Gefässe die Steinfigur der Kwannon, der buddhistischen Verkörperung der Barm-

herzigkeit[1]), die wahrscheinlich aus dem 5. Jahrhunderte stammt, betrachtet, so wird man in der Formenbildung, besonders in der Gestaltung des Gewandes, sicherlich den Einfluss jenes abstrakten Stiles erkennen. (Fig. 3.) Noch viel klarer tritt er in dem besten Werke aus dem Ende dieser ersten Periode hervor, in der bronzenen Shaka-Trinität, welche Tori, der Enkel eines eingewanderten Chinesen, 623 für das Horiuji-Kloster in Japan gegossen hat, in dem sie noch heute steht. (Fig 4.) Der Eindruck dieser grossartigen Komposition, die den historischen Buddha Shaka zwischen zwei Bodhisattwa darstellt[2]), ist mehr architektonisch als im gewöhnlichen Sinne des Wortes plastisch. Das Ziel des Künstlers ist sicherlich nicht die Darstellung menschlicher Körper gewesen. Die Körper dienen ihm vielmehr nur als Grundgerüst für den architektonischen Aufbau eines Systems von abstrakten Linien und Flächen, das den seelischen Inhalt des Werkes ausdrückt. — Eine andere Figur aus demselben Kloster und aus derselben Zeit, der Bodhisattwa Kokuzo (Sanskr. Akasagarbha), ist nach der Tradition eine koreanische Arbeit. Sie zeigt zwar ganz andere Proportionen wie die Figuren des Tori, aber den gleichen abstrakten Stil. (Fig.5.)— Indessen allmählich erwacht die künstlerische Freude an der Schönheit des Körpers, zuerst so rührend keusch und zart, wie sie in der wunderbaren Nyoirin Kwannon des Nonnenklosters Chuguji erscheint[3]). (Fig.6.). Diese Feengestalt erhebt sich im Morgenlichte der T'ang-Periode 618—907, während deren die buddhistische Plastik die Wendung von der abstrakten Linien-, Flächen- und Massen-

[1]) Vergl. die vorige Anmerkung.

[2]) Die Darstellung zeigt den Shaka nicht als historischen Menschen, sondern als vollendeten Buddha.

[3]) Die Bezeichnung der Figur als „Nyoirin Kwannon" ist nicht über jeden Zweifel erhaben. Vielleicht stellt sie den Miroku (sanskr.: Maitreya), den zukünftigen Buddha dar.

komposition zur Darstellung des realen menschlichen Körpers vollzogen hat. Der Stilwandel ist ohne Zweifel von China ausgegangen; aber die besten Werke, welche als Marksteine den Weg der Entwickelung bezeichnen, stehen in Japan. Von dem Heere von Statuen, das unter den T'ang-Kaisern die Tempel Chinas gefüllt haben muss, ist nichts übrig geblieben, das sich der grossen bronzenen Yakushi-Trinität im Yakushiji-Kloster bei Nara als ebenbürtig an die Seite setzen liesse, die für uns die erhabenste Höhe der T'ang-Plastik darstellt. (Fig. 7 und Fig. 8.) Die Gruppe — der heilende Buddha, der zwischen zwei stehenden Bodhisattwa thront — ist ein kaiserliches Weihgeschenk, unzweifelhaft von einem chinesischen Künstler oder wenigstens nach einem chinesischen Modelle geformt und gegossen. Wenn man sie mit der um 70 Jahre älteren Shaka-Trinität des Tori vergleicht, so ermisst man mit einem Blicke den Umschwung, der geschehen ist. Jetzt ist der Körper der Gegenstand der Darstellung und das Mittel des Ausdruckes geworden. Es ist freilich nicht der Körper eines gewöhnlichen Menschen, den der Künstler in dieser Buddhafigur nachgebildet hat; die natürlichen Formen sind in das Übermenschliche gesteigert; aber es ist im Grunde doch unser eigenes Leben, das in dieser göttlichen Brust atmet und aus dem gewaltigen Haupte leuchtet. Die Falten der Gewandung sind noch immer streng stilisiert; aber es sind die Falten wirklicher Stoffe, durchaus verschieden von jenem Liniengewoge des älteren Werkes, das einen Stoff nicht darstellt, sondern nur symbolisiert. — In dieser Richtung geht die Entwickelung weiter. Die Körper und die Gesichter werden immer lebendiger, immer freier gebildet, ohne deshalb ihre ideale Form und ihre ruhige Hoheit zu verlieren. In dem 8. Jahrhundert ist der Gipfel erreicht. Die Werke der japanischen Tempyo-

Periode 710—794, die der mittleren T'angzeit entspricht, zeigen körperliche Schönheit und seelischen Ausdruck in reinster Harmonie. In den Darstellungen der Bodhisattwa (Fig. 9) der Schutzgötter (Fig. 10) wie der Menschen (Fig. 11), überall erscheint jene lichte Mittagshöhe und Ruhe der Vollendung, die nichts mehr zu wünschen übrig lässt. — Lange hat sich jedoch dieses glückliche Gleichgewicht nicht gehalten. Schon vor den Werken der nächsten Zeit hat man das Gefühl, dass der Körper das künstlerische Interesse immer stärker zu sich hinüberzieht. Im 9. Jahrhundert erhalten die Formen eine Fülle und Schwere, welche den seelischen Ausdruck lähmen, und später, in der Fujiwara-Zeit 900—1088, tragen gerade die grössten Meisterwerke eine sinnliche Anmut oder eine adlige Vornehmheit zur Schau, die einen ganz anderen Eindruck machen wie die überirdische Erhabenheit und die göttliche Milde der früheren. Die in Japan mit Recht berühmte Kwannon im Nonnenkloster Hokkeji, die wohl aus dem Anfange der Fujiwara-Periode stammt (Fig. 12), gleicht mehr einer gütigen hochgeborenen Matrone — sie soll in der Tat die Züge einer Kaiserin tragen — als einer Verkörperung der buddhistischen Gnade. Der mächtige Amida, den Jocho für das Byodoin-Kloster in Uji gemeisselt hat (Fig. 13), ist nicht ein Welterlöser, sondern ein würdevoll thronender Fürst, und die Glücksgöttin Kichijoten im Joruriji aus dem Ende der Periode (Fig. 14) sieht wie eine elegante Dame der damaligen Hofgesellschaft aus.

Die Bahn der ostasiatischen Plastik senkt sich also aus ferner Ätherhöhe immer tiefer zum Erdboden herab. Vom Idealismus zum Realismus, vom abstrakten Typus zum individuellen Bildnisse —, diese oder eine ähnliche Entwickelung ist das Schicksal jeder grossen Kunst gewesen, ohne Zweifel weil sie die Auswirkung eines inneren Lebens-

gesetzes ist. In diesem Falle haben jedoch auch äussere Umstände mitgeholfen, vor allem der Wandel der religiösen Vorstellungen und Bedürfnisse. In den früheren Jahrhunderten hatte man den Buddha als Herrn und Seele der Welt aufgefasst, als den kosmischen Erlöser und Erleuchter, gleichsam als die Zentralsonne, die allen Einzelwesen Leben und Licht spendet, und man hatte ihn deshalb dargestellt in göttlicher strahlender Majestät, als ein übermenschliches Wesen. Jetzt aber kommen Sekten zur Herrschaft, welche das Buddhatum, das man einst im Kosmos gesucht hat, im Menschen finden. „Das Herz ist Buddha", ruft ein Patriarch der Zen-Gemeinde, welche die mystische Versenkung pflegt, „wer nach aussen blickt, ist ein gewöhnlicher Mensch; wer nach innen schaut, ist Buddha. In Wahrheit ist der Mensch Buddha". Jeder muss und kann sich selbst erlösen. In der Ausbildung der selbständigen unabhängigen Persönlichkeit, die sich durch eigene Kraft zur mystischen Erleuchtung erhebt, liegt das Heil. Von dem Beginne des 13. Jahrhunderts an wird der Hauptgegenstand der buddhistischen Plastik der Mensch, der wirkliche Mensch in seiner besonderen Persönlichkeit. Buddha und Bodhisattwa, Schutzgottheiten und Dämonen werden vermenschlicht und zugleich individualisiert. Ihr Eigenstes und Bestes aber hat die Kunst dieser Zeit im Bildnisse gegeben: ihre Porträtstatuen von Heiligen und Priestern gehören zu den höchsten Leistungen der Ostasiaten. Auch diese letzte Phase der Plastik hat sich sicherlich zuerst in China entwickelt; aber ihre schönsten Werke hat sie wiederum in Japan hinterlassen in einer Fülle, die eine Auswahl schwer macht. Der Kongo-Rikishi, d. h. Tempelwächter von Jokei, einem Sohne des Unkei, des grössten Bildschnitzers der Kamakura-Periode 1192—1337 zeigt, bis zu welchem Grade man

in der Kenntnis des menschlichen Körpers vorgedrungen ist; die Statue wirkt fast wie eine anatomische Demonstrationsfigur. (Fig. 15.) Der Vater des Unkei, Kokei, hat für den Kofukuji die Figur eines Hosso-Patriarchen gemeisselt, die von einer solchen religiösen Inbrunst erfüllt ist, dass man glaubt, die verhaltene Glut müsse in lodernde Flammen ausbrechen. (Figur 16.) Von Unkei selbst ist der stehende Patriarch aus dem Hokuendo des Kofukuji, eine seiner mächtigsten Schöpfungen (Fig. 17 und Fig. 18) und sehr wahrscheinlich auch der Baso Sennin, einer der 28 Begleiter der Kwannon, dessen hagere sehnige Greisengestalt an einen Donatello erinnert. (Fig 19.) Koben, der dritte Sohn des Unkei, ist der Meister des laternentragenden Dämons im Kofukuji. (Figur 20.) Die Statue der Tamayori Hime, der Mutter des legendären ersten Kaisers Jimmu Tenno — sie trägt das Datum 1251 —, wird wohl nach einem lebenden Modelle gearbeitet sein. (Fig. 21.) Dass aber auch dieses neue, so fest auf dem Erdboden fussende Künstlergeschlecht noch fähig war, gelegentlich die erhabenste Majestät der Werke seiner Vorfahren zu erreichen, zeigt das grossartigste Bronzemonument des Ostens, der Daibutsu in Kamakura von 1252. (Fig. 22.) Wer das Gesicht genau betrachtet, wird bemerken, dass das Streben nach Vermenschlichung und Individualisierung auch hier am Werke gewesen ist; aber seine Spuren sind nicht stark genug, um die übermenschliche Ruhe des „Glorreich Vollendeten" zu stören.

In dem 14. Jahrhundert endet mit dem schöpferischen Leben der buddhistischen Kirche auch das der grossen ostasiatischen Plastik. Was später kommt, die Kunst der Ming-Dynastie in China, die Skulptur unter den Ashikaga und Tokugawa in Japan, ist immer schwächere Wiederholung und Nachahmung. Hier und da sind freilich noch

sehr anmutige oder grossartige Dinge entstanden; aber solche Ausnahmen ändern nichts an dem Gesamtcharakter dieser erstarrenden und verfallenden Kunst. Jenes fast plötzliche Ende des Wachstums, das nach der letzten glänzenden Periode der ostasiatischen Plastik eintritt, scheint zunächst rätselhaft; denn in der Kunst des 13. Jahrhunderts liegen unverkennbar verheissungsvolle Keime einer neuen Entwickelungsform, nämlich einer weltlichen, von der buddhistischen Kirche unabhängigen Monumentalskulptur. Dass eine solche weder in China noch in Japan entstanden ist, liegt, wie schon erwähnt, vermutlich daran, dass in beiden Ländern die sozialen und politischen Bedingungen fehlten. Nur eine kleine Spezialität dieser ungeborenen grossen weltlichen Plastik ist in Japan unter den Ashikaga 1337—1573 an das Licht gekommen — die Skulptur von Theatermasken für die Darsteller der Nô-Dramen[1]). (Fig. 23.) Man darf die Masken, von denen hier die Rede ist, natürlich nicht mit den Stücken verwechseln, die während der letzten 50 Jahre massenhaft für den Exporthandel fabriziert worden sind.

Um eine Kunst recht zu verstehen und zu würdigen, muss man vor allem die äusseren materiellen Bedingungen kennen, für die sie ihre Werke geschaffen hat. Die grosse Plastik Europas ist zum grossen Teile zur Aufstellung unter freiem Himmel bestimmt, die des Ostens dagegen beinahe ausschliesslich für geschlossene Räume. Fast alle Statuen wurden im Innern der Tempel aufgestellt, nur die der „Torwächter" an der Aussenseite, aber in tiefen Nischen. Sogar der bronzene Koloss in Kamakura, der jetzt unter freiem Himmel sitzt, war einst, wie der Dai-

[1]) Die Nô sind Singspiele, die unter den Ashikaga-Shogunen aufgekommen sind und seitdem von besonderen Künstlertruppen für die Gebildeten dargestellt werden, die sie den volkstümlichen Schauspielen vorziehen.

butsu in Nara noch heute, von einer Tempelhalle überdacht. Daraus musste sich natürlich eine Behandlung der plastischen Form ergeben, die von der in der europäischen Freilichtskulptur üblichen erheblich abweicht. Figuren, die in dem milderen und ruhigeren Lichte von Innenräumen und aus den verhältnismässig nur geringen Abständen, auf die man in solchen beschränkt ist, betrachtet werden sollen, bedürfen nicht einer so stark hervorgetriebenen und eingetieften Modellierung wie solche, die im offenen Lichte und auf grössere Entfernungen wirken müssen. Und deshalb sind die Formen der ostasiatischen Plastik im allgemeinen viel weicher, runder und zarter als die der europäischen.

Die meisten unserer Statuen sind dazu bestimmt, frei aufgestellt und von allen Seiten betrachtet zu werden. Die ostasiatischen Tempelfiguren stehen einzeln oder zu mehreren auf einem Unterbaue, der von dem für die Besucher des Tempels zugänglichen Raume dergestalt abgeschlossen ist, dass die Figuren nur von der Vorderseite gesehen werden können. (Fig. 24.) Und für diese Ansicht sind sie denn auch gebildet worden; obwohl sie als Vollfiguren gearbeitet sind, sieht man den meisten deutlich an, dass der Künstler alles auf die Wirkung der Vorderseite angelegt hat. Die ostasiatischen Statuen sollen also, obgleich sie Rundfiguren sind, doch eigentlich nicht als solche wirken, sondern etwa wie hohe Reliefs. Wenn man es nicht sonst wüsste, so könnte man aus der Art ihrer Aufstellung schliessen, dass die ostasiatische Rundplastik aus dem Relief herausgewachsen ist. Die Vorbilder für die späteren Aufstellungen in den Tempelgebäuden haben ohne Zweifel die chinesischen Tempelgrotten mit ihren aus den Felswänden gemeisselten Skulpturen gegeben, die ihrerseits wiederum indischen Felsentempeln nachgebildet sind. Auch

die freistehenden, aus Holz oder Metall geformten buddhistischen Figuren in China und Japan tragen ja oft, wie junge Vögel ein Stück der Eierschale, noch einen Rest der Hinterwand an sich, aus der sie hervorgetreten sind — den runden oder mandelförmigen Nimbus, den die Japaner „Kohai" nennen. Dieser Kohai wirkt künstlerisch als Reliefgrund und auf sein Dasein ist die Form der Figur berechnet. Leider ist er nicht selten verloren gegangen. — Reliefs können im Umrisse viel freier gestaltet werden als Freifiguren. Sie bedürfen nicht der festen Zusammenfassung, der strengen Bändigung und Vereinfachung des Konturs, die für jene notwendige Bedingungen einer ruhigen, grossen, monumentalen Wirkung sind. Die Ostasiaten haben von dieser Freiheit reichlichen Gebrauch gemacht. Besonders in der Kamakura-Zeit haben die Umrisse der Figuren oft mehr graphischen als eigentlich plastischen Charakter. (Fig. 25.) Auch die reichen und zierlichen Beschläge und Gehänge aus vergoldetem Metalle und Edelgesteine, mit denen die ostasiatische Plastik ihre Statuen zu schmücken liebt, wären mit einer rein plastischen Wirkung, die sie zerreissen und verwirren würden, ganz unverträglich, während sie nicht ohne Reiz sind, wenn man die Figuren betrachtet, wie sie betrachtet werden sollen, nämlich nur von vorn wie Reliefskulpturen. Um diesem Schmucke und ebenso der starken Bemalung und glänzenden Vergoldung der ostasiatischen Statuen gerecht zu werden, muss man wissen, dass sie für ein sehr gedämpftes Licht berechnet sind. In den Tempelräumen herrscht, auch wenn die Türen geöffnet sind, nur dämmerige Helle, und in dieser wirken Vergoldung und starkfarbige Bemalung sehr schön. Die grosse Plastik der Ostasiaten ist durchaus polychrom, aber, dem ganzen Charakter dieser Kunst entsprechend, nicht etwa naturalistisch.

Die Körper der Buddha und Bodhisattwa sind oder waren ursprünglich golden, die Haare dunkelblau, die Gewänder und Attribute oft verschieden gefärbt. Die Leiber der Schutzgottheiten und der Dämonen tragen ihre symbolischen Farben Rot, Blau, Grün, Gelb, Weiss, Schwarz — die Rüstungen und Gewänder leuchten in der buntesten Pracht. Bei den Bildnisfiguren scheint man eine allzu naturgetreue Bemalung vermieden zu haben, wenigstens in älterer Zeit. In der Kamakura-Periode hat man dann freilich zuweilen offenbar naturalistische Illusion erstrebt und auch erreicht. Es gibt aus dieser Zeit bemalte Porträtstatuen, die unheimlich lebendig wirken, besonders da man die Augen aus glänzenden Materialien wie Kristall, Metall oder Horn gebildet und in einzelnen Fällen nach chinesischer Sitte Haupthaar und Bart durch eingesetzte wirkliche Haarbüschel dargestellt hat. In der Regel ist die Bemalung so gehalten, dass sie sich dem plastischen Eindrucke unterordnet und diesen verstärkt oder doch zum mindesten nicht schädigt.

Was dem Europäer das Verständnis der ostasiatischen Plastik erschwert, sind weniger fremdartige Äusserlichkeiten als der Geist, der sich in ihr offenbart. Die Seele dieser Kunst ist der Buddhismus. — Die buddhistische Kirche hat die ostasiatische Plastik auf das eifrigste gepflegt und gefördert, aber sie hat sie auch gefesselt und gehemmt. Jede Kirche ist konservativ. Gewisse Formen sind ihr heilig und sie verlangt und muss im Interesse ihrer Sache darauf bestehen, dass sie von den Künstlern nicht nach subjektiver Willkür und persönlichem Geschmacke abgeändert werden. Der Künstler, der in ihrem Dienste arbeitet, ist eben kein freier Künstler und hat sich ihren Vorschriften zu fügen. Die ostasiatischen Bildner haben es um so williger getan, weil die meisten von ihnen buddhi-

stische Mönche oder doch gläubige Buddhisten waren. Die sechs älteren Sekten, die das religiöse Leben bis zum Ausgange der T'ang-Zeit, in Japan bis zum Beginne der Jogan-Periode, beherrschten, scheinen der Bildnerei noch eine gewisse Freiheit erlaubt zu haben. Aber mit dem Emporkommen der Shingon-Sekte, in Japan am Ende des ersten Jahrtausends, wurde dies anders. Die Theologen des Shingon schrieben den Künstlern für jede Gestalt des buddhistischen Pantheon einen ganz bestimmten Kanon vor, der sich nicht nur auf Miene und Haltung, sondern auch auf die Gewandung und die Attribute bis in jede Einzelheit erstreckte, und der streng eingehalten werden musste, weil schon eine geringe Abweichung von der orthodoxen Form für den Gläubigen schwere Irrtümer zur Folge haben konnte. Und diese kanonischen Formen blieben von nun an massgebend, nicht nur für die Shingon-Kunst, sondern für die buddhistische Kunst überhaupt. Denn auch die späteren Sekten haben die bildnerischen Formen, deren sie bedurften, in der Hauptsache aus dem Arsenale des Shingon entlehnt. Selbst die Plastik der Kamakura-Periode hat ihre Buddha- und Bodhisattwa-Figuren durchaus jenem Kanon gemäss gebildet und in dieser Beziehung nichts wesentlich Neues geschaffen. Ihre schöpferische Kraft hat sie nur in Nebenfiguren des buddhistischen Pantheon und vor allem in den Bildnissen gezeigt. Aber nicht einmal hier durfte sie sich ganz frei regen. Auch die Porträtfiguren waren ja keine profane Werke, die rein ästhetisch behandelt und betrachtet werden konnten, sondern Objekte religiöser Verehrung. So ergab es sich schon von selbst, dass die Haltung der übrigen Kultfiguren auch für sie massgebend wurde. Ausserdem aber scheinen auch für solche Darstellungen bestimmte kirchliche Vorschriften bestanden zu haben. Jedenfalls hat

man diesen Figuren immer wieder dieselben Positionen gegeben; im ganzen sind die Variationen der Haltung in der ostasiatischen Porträtbildnerei kaum grösser als in der ägyptischen.

Angesichts dieser durch die kirchliche Bindung erzwungenen Gleichförmigkeit erhebt sich die Frage, ob es den ostasiatischen Künstlern trotzdem möglich gewesen sei, ihren Werken ein persönliches Gepräge zu geben, in den buddhistischen Figuren ihre künstlerische Individualität zum Ausdrucke zu bringen. Der Europäer wird wahrscheinlich zunächst zu einer verneinenden Antwort neigen; denn die Hauptzüge der Formen, die, welche den ersten und stärksten Eindruck bestimmen, sind tatsächlich immer die gleichen geblieben — die Bildung und Haltung des Körpers, der allgemeine Charakter und Ausdruck des Gesichts, die Gewandung, der Schmuck und die Attribute. Aber allmählich gewahrt man doch Unterschiede, die der Eigenart verschiedener Zeiten und einzelner Künstler entsprechen, und je mehr sich der Blick schärft und die Betrachtung vertieft, desto klarer und bedeutender treten sie hervor. Sie müssen ja auch vorhanden sein, denn keine Macht der Welt vermag die Einflüsse der Zeit und der Persönlichkeit auszuschliessen, schon weil sie jeweils gar nicht deutlich empfunden wurden, weder von den Künstlern noch von ihren Auftraggebern. Freilich tragen nicht alle ostasiatische Bildwerke ein starkes persönliches Gepräge — gerade wie in Europa sind auch in Ostasien bei weitem nicht alle Künstler starke Persönlichkeiten — aber die Werke der wirklichen Meister wird ein einigermassen geübtes Auge schwerlich verkennen. Unkei hat einen ebenso persönlichen Stil wie Michel Angelo.

Was der Europäer an vielen Werken dieser Kunst am meisten vermisst, ist auch nicht die subjektive, son-

dern die objektive Individualität, nicht die Persönlichkeit des Künstlers, sondern die des Dargestellten. Die verschiedenen Formen der Buddha und der Bodhisattwa sehen einander zum Verwechseln ähnlich. Nicht nur in der Bildung des Körpers fehlen alle individuellen Züge; auch das Gesicht zeigt in Form und Ausdruck immer wieder denselben gleichsam abstrakten Typus. Man kann die verschiedenen Formen der Buddha und Bodhisattwa — von den Schutzgottheiten usw. gilt ziemlich das gleiche — im allgemeinen mit Sicherheit nur an gewissen Eigentümlichkeiten der Haltung und an bestimmten Attributen erkennen. Es liesse sich denken, dass der Mangel individueller Ausbildung in den Darstellungen die Folge eines entsprechenden Mangels in den Vorstellungen sei: die meisten Formen der Buddha und Bodhisattwa sind ja weder Erscheinungen der historischen Wirklichkeit noch Geschöpfe eines lebendigen Volksglaubens, sondern Produkte theologisch-philosophischer Spekulation, die gar kein individuelles Wesen und Leben haben; sie sind in der Tat nichts als metaphysische Spiegelbilder der historischen Buddhafigur. Allein es ist doch wahrscheinlich, dass der Hauptgrund in einer positiven Absicht der Künstler oder ihrer Auftraggeber liegt. Jene so wunderlich gleichförmigen Figuren sollen nämlich Mächte und Wesenheiten darstellen, die über die Beschränkung persönlicher Sonderart erhaben sind. Schon ihr Urbild, der historische Buddha, wird in der Regel nicht als eine menschliche Persönlichkeit dargestellt, nicht als der indische Königssohn, der seinen Palast verlässt, um in der Wildnis Erlösung zu suchen und zu finden, nicht als der Lehrer und Prediger, der später viele Jahre durch das Land wandert und endlich in hohem Alter am Wege stirbt, sondern als der vollendete Buddha, in dem die Sonne der Erleuchtung

das Menschentum verzehrt hat, der glorreich Erhabene, den ein alter buddhistischer Text sagen lässt: „Der Allüberwinder, der Allwissende bin ich, unbefleckt von allem was ist. Alles habe ich verlassen; ohne Begehren bin ich, ein Erlöster. Aus eigener Kraft besitze ich die Erkenntnis; wen sollte ich meinen Meister nennen? Ich habe keinen Lehrer; niemand ist mir zu vergleichen. In der Welt samt den Göttern ist niemand, der mir gleich sei. Ich bin der Heilige in der Welt; ich bin der höchste Meister. Ich allein bin der vollendete Buddha; die Flammen sind in mir erloschen: ich habe das Nirvâna erreicht“[1]). Dieser Vorstellung gemäss hat man die Gestalt eines Buddha und nach ihr auch die eines Bodhisattwa nicht wie das Porträt eines bestimmten Menschen in seiner Eigenart gebildet, sondern als den idealisierten Typus eines Übermenschen, in dem alles Individuelle, Persönliche überwunden ist. Sogar der Geschlechtscharakter wird mehr unterdrückt als herausgearbeitet. Die Einzelzüge, die uns in diesen Darstellungen als Abnormitäten auffallen, wie die langen Ohren, das Urna auf der Stirne, die Doppelwölbung des Schädels, zeigen keineswegs persönliche Eigenschaften des menschlichen historischen Buddha, sondern sie sind symbolische Zeichen, die den Buddha als übermenschliches Wesen charakterisieren. Was die ostasiatische Bildnerei hier erstrebt hat, ist ihr, besonders in der älteren Zeit, wunderbar gelungen. Auch der Europäer erhält von einer guten japanischen oder chinesischen Buddhastatue den Eindruck eines heiligen Wesens, einer höheren Existenz, den ihm die Werke seiner eigenen religiösen Kunst recht oft schuldig bleiben, seitdem diese die göttlichen Gestalten immer mensch-

---

[1]) Aus Mahâvagga I, 6, 8 — nach H. Oldenberg, Buddha. VI. Aufl. S. 377.

licher und individueller gebildet hat. Auch die ostasiatische Plastik ist in ihrer späteren Zeit einer ähnlichen Entwickelung verfallen und auch hier ist der kirchlich-religiöse Charakter der Werke dadurch nicht erhöht worden.— Wer etwa versucht sein sollte, aus dem Fehlen individueller Charakterisierung in den Buddhafiguren auf eine entsprechende Schwäche in der Begabung der ostasiatischen Künstler zu schliessen, wird eines besseren belehrt werden, sobald er den Blick auf ihre Darstellungen von wirklichen Persönlichkeiten richtet, und zwar nicht nur auf solche, die aus der Periode des Realismus stammen. Die Figur des blinden Priesters Kwanshin (Fig. 26) gehört der Tempyo-Periode, also der Blütezeit des Idealismus an; und mit welcher Kraft und Klarheit zeigt sie eine durchaus eigenartige mächtige Persönlichkeit!

Während der Stifter der christlichen Religion sehr oft in Bewegung und Handlung dargestellt wird, sitzt oder steht der Buddha fast immer in tiefster Ruhe. Die verschiedenen Gesten der Buddhafiguren, die „mudra", deren jede eine bestimmte mystische Bedeutung hat, sind nicht eigentliche Bewegungen, sondern vielmehr Haltungen, und sie sehen aus, als könnten sie in alle Ewigkeit dauern. Auch dies entspricht durchaus dem Geiste des Buddhismus. Die metaphysischen Formen der Buddha werden überhaupt nicht als handelnd gedacht. Sie verharren, erhaben über der bewegten Welt des Entstehens und Vergehens, des Handelns und Leidens, in ewiger Ruhe. Auch die Gestalt des historischen Buddha, dessen Geschichte im Mahayana nur eine verhältnismässig geringe Rolle spielt, gibt wenig Anlass zur Darstellung von Bewegungen und Handlungen. Das Bedeutende und Wesentliche in seinem Leben sind nicht äussere Erlebnisse und Taten, sondern Betrachtungen, Erkenntnisse und ihre Mitteilung durch

Predigten, die durchaus nicht den dramatischen Charakter der Reden Jesu tragen. Buddha handelt und leidet nicht wie Christus, und auch die Wunder, die er zuweilen wirkt, erscheinen nicht eigentlich als Taten, sondern vielmehr als Folgen, als Ausstrahlungen seines Wesens, das dabei völlig ruhig bleibt. Überhaupt sind Christus und Buddha wesentliche Gegensätze: Christus ist Gott, der zum Menschen, Buddha ist Mensch, der zu Gott geworden ist[1]). Nirgends offenbart sich der innere Gegensatz zwischen den beiden so klar wie in den Darstellungen ihres Todes: — hier der Erlöser, der, am Kreuze hängend, den schwersten Kampf besteht —, dort der glorreich Vollendete, der auf einem Lager ausgestreckt ruhig in das Nirwana sinkt, ohne dass ein Zug in seinem Gesichte körperliches oder seelisches Leiden verriete. Der Buddha der ostasiatischen Plastik ist niemals der handelnde, selten der lehrende, sondern fast immer der im Lichte seiner Erkenntnis und in der Majestät seiner Erhabenheit abgeschlossen ruhende. Diese Ruhe aber ist nicht die starre Ruhe des Todes, sondern die Ruhe des konzentriertesten gewaltigsten Lebens: sie gleicht der Ruhe des Meeres, des Hochgebirges, des Sternenhimmels; es ist die göttliche Ruhe über Wolken und Winden, über Werden und Vergehen, die Ruhe des Jenseits, dem gegenüber, wie Schopenhauer sagt, „diese unsere so sehr reale Welt mit allen ihren Sonnen und Milchstrassen — Nichts ist". — Vor einem solchen Werke empfindet man recht eindringlich, dass der naturgemässe Gegenstand der grossen Plastik die ruhende Form ist. Monumentale plastische Darstellungen bewegter, vorzüglich heftig bewegter Körper

[1]) Allerdings nur in der Auffassung des Mahayana, und auch dort nicht ganz in dem Sinne, den wir mit dem Worte „Gott" verbinden. Aber es gibt in unserer Sprache keinen anderen Ausdruck, der dem Wesen der mahayanistischen Vorstellung von dem metaphysischen kosmischen Buddha besser gerecht würde.

machen meist, ausgenommen im Relief, einen mehr oder weniger peinlichen Eindruck von Erstarrung. Die grosse Plastik vermag das Leben viel energischer und schöner durch ruhende als durch bewegte Formen auszudrücken. Auch die Figuren der Bodhisattwa sind sehr ruhig gehalten; höchstens ist durch eine leichte Neigung des Körpers oder des Hauptes angedeutet, dass sie dem Menschlichen noch näher stehen als der in ewiger Ruhe thronende Buddha. Nur die barmherzige Kwannon beugt sich zuweilen teilnehmend und hilfreich zu den leidenden Kreaturen herab, während zugleich ein unbeschreiblich wehmütiges und tröstendes Lächeln ihre stillen Züge erhellt. Bei den Schutzgottheiten, den Höllenrichtern und den Dämonen war man zur Darstellung stärkerer Bewegungen gezwungen. Aber man hat sie doch, wenigstens in der älteren Zeit, so viel wie möglich gemässigt. Die Künstler des 13. Jahrhunderts freilich haben die Gebärden solcher Figuren oft in das Leidenschaftliche und Wilde getrieben. Ihre Himmelskönige sind Kämpfer, welche die feindlichen Dämonen triumphierend in den Grund stampfen. Aber auch damals sind die grössten Meister gewöhnlich die massvollsten. Wie gebändigt in der Bewegung ist doch der Höllenkönig des genialen Unkei, und wie furchtbar ist er gerade deshalb! (Fig. 27.) — Der Ruhe verdanken auch die ostasiatischen Porträtstatuen die seltsam feierliche Wirkung, die sonst nur noch, und aus demselben Grunde, den altägyptischen eigen ist. Diese Menschen sind wahrlich sub specie aeternitatis dargestellt, erhaben über Zeit und Tod. Ihre Augen schauen wie die der unsterblichen Götter, von denen die Inder sagen, dass sie nie blinken. Es gibt im Osten sehr wenige Bildnisfiguren, die lebhaftere Bewegungen zeigen; und man darf also wohl annehmen, dass der Verzicht

auf Bewegungsmotive seinen Hauptgrund in dem feinen künstlerischen Gefühle der Ostasiaten hat. Freilich soll man auch nicht vergessen, dass den Bildnern solcher Statuen die Wahl einer ruhenden Position schon durch die kirchliche Bestimmung der Werke geboten war. —

Aus der buddhistischen Ruhe lässt es sich wohl auch erklären, dass die Kompositionsform der aktiv verbundenen Gruppe, die in der europäischen Bildnerei eine so bedeutende Rolle spielt, in dieser grossen Plastik Ostasiens nur sehr selten auftritt. Sogar diejenige, die von uns in ihrer vollkommenen Einheitlichkeit kaum noch als Gruppe empfunden wird — Ross und Reiter — fehlt ihr. Manche Bodhisattwa werden allerdings von Tieren getragen; aber sie reiten nicht eigentlich; das Tier bildet nur den Sockel für die Figur. Die einzige Gruppe in unserem Sinne, welche die buddhistische Plastik des Ostens geschaffen hat, ist die des siegreichen Himmelskönigs, der den unterlegenen Dämon niedertritt. — Die einzelnen Figuren sind zwar in den Tempeln oft in bestimmter Ordnung auf einer gemeinsamen Plattform zusammengestellt; aber diese Zusammenstellungen sind keine wahren Gruppen; denn die verschiedenen Elemente sind nicht durch tätige Beziehungen zu einer wirklichen Einheit verbunden, sondern sie stehen nur nebeneinander wie die Figuren eines Schachspiels. Für das in sich gekehrte Wesen des Buddhismus haben eben Handlung und Wirkung auf andere nur verhältnismässig geringe Bedeutung.

Idealistische Buddhastatuen und realistische Porträtfiguren der ostasiatischen Kunst, beide haben eine Eigenschaft gemein, die sie im Tiefsten und Wesentlichsten von allen Gebilden der europäischen Plastik scheidet. Beide sind völlig in sich versunken und in sich abgeschlossen. Sie wenden sich nicht an den Beschauer, sondern sie

ignorieren ihn. Sie scheinen nur für sich selbst da zu sein. Den Gestalten der europäischen Plastik, den religiösen wie den profanen, ist solche einsame Selbstgenügsamkeit und Selbstherrlichkeit fremd. Die meisten sehen aus, als ob sie ein Bewusstsein davon hätten, dass man sie betrachtet, ja oft genug sogar, als ob sie den Wunsch hätten, betrachtet zu werden. Sie erinnern manchmal ein wenig an Schauspieler und sie stehen auf ihrem Postamente wie auf einer Bühne. Jedenfalls nehmen sie teil an unserem Leben. Die ostasiatischen Bildwerke dagegen scheinen einer anderen Welt anzugehören, und wenn man sich in ihre Betrachtung vertieft, spürt man einen seltsam kühlen Hauch: es ist die Kühle, die aus dem Nirwana herüberweht, aus der Welt, in der die Flammen erloschen sind. In dieser überweltlichen Stille, dieser metaphysischen Einsamkeit liegt das Geheimnis des unvergleichlichen Zaubers der buddhistischen Plastik Ostasiens. — Man kann sich den Gegensatz zwischen westlicher und östlicher Kunst kaum besser anschaulich machen als durch die Vergleichung eines Buddhahauptes in westlicher mit einem anderen in östlicher Auffassung. Das erste (Fig. 28) ist ein Werk der ganz von hellenistischem Geiste erfüllten indischen Gandhara-Skulptur; das zweite (Fig. 29) ein höchst charakteristisches Beispiel des ostasiatischen Typus. Es ist im Angesichte dieser Köpfe nicht leicht zu begreifen, wie man behaupten und glauben kann, dass die ostasiatische buddhistische Bildnerei ihr Bestes hellenistischen Anregungen und Vorbildern verdanke. Das Wesen beider Künste ist durch einen Abgrund geschieden, wie er zwischen zwei Welten klafft.

Der grossen ostasiatischen Plastik fehlt es also gewiss nicht an selbständiger Eigenart. Trotzdem aber kann man sich der Erkenntnis nicht verschliessen, dass diese Kunst

nicht rein und echt ostasiatisch ist. Sie ist als Dienerin einer fremden Religion in das Land gekommen und wenn sie sich dort auch eingebürgert und der ostasiatischen Art gemäss weiter entwickelt hat, im Grunde ihres Wesens ist sie, die, immer von Klostermauern eingeschlossen, niemals eine freie nationale Kunst war, doch eine Fremde geblieben. Ihre Hauptgestalten sind nicht in Ostasien geschaffen worden; die Typen des Buddha, der Bodhisattwa, Götter, Dämonen waren alle von indischen Künstlern gefunden — vielleicht mit der einzigen Ausnahme der weiblichen Kwannon. Die Ostasiaten haben sich freilich nicht damit begnügt, die fremden Vorbilder nachzuahmen, sondern sie haben sie in eigentümlicher Weise umgebildet, und zwar zum grossen Teile mit bewunderungswürdiger künstlerischer Einsicht. So sind Werke entstanden, die den uns bekannten indischen weit überlegen sind. Aber immerhin, der Kern dieser Gebilde ist fremdes Gut. Und auch der Geist, der sich in ihnen darstellt, ist zunächst mehr indisch als ostasiatisch. Man kann zwar nicht sagen, dass das Ideal des Buddhismus, die Ruhe der Entsagung, der Seele der ostasiatischen Völker fremd wäre, denn sonst hätten ihm die Künstler nicht einen so wahrhaft vollendeten Ausdruck geben können. Aber der Hang zur Betrachtung und Entsagung spielt doch in der ostasiatischen Seele nicht ganz dieselbe Rolle wie in der indischen. Sowohl die Chinesen wie die Japaner sind im allgemeinen aktiver organisiert als die Inder, von Natur mehr auf äussere Betätigung als auf innere Versenkung, mehr auf Erwerb und Genuss als auf Entsagung gerichtet. Jedenfalls wohnt noch eine andere Seele in der Brust der Ostasiaten als die buddhistische, und diese zweite hat in der ausschliesslich buddhistischen grossen Plastik ihr Recht nicht gefunden. — Dazu kommt, dass die künstlerische

Begabung der Ostasiaten, besonders der Japaner, sie mindestens ebenso sehr zur Darstellung von bewegten wie von ruhenden Formen treibt. Die Ostasiaten sind bekanntlich die grössten Meister in der bildnerischen Behandlung von Bewegungen. Und gerade diese vorherrschende Befähigung und Neigung konnten sie in der buddhistischen Kunst nur in sehr beschränktem Masse betätigen, nämlich nur bei den untergeordneten Figuren an der Peripherie des buddhistischen Pantheons. Man merkt aber deutlich genug, mit welchem Eifer die Bildner solche Aufgaben ergriffen haben, und es ist bezeichnend, dass sich die japanische Plastik ihnen mit der grössten Vorliebe gerade in der Periode zugewendet hat, in der sich das japanische Volk infolge politischer Ereignisse seiner nationalen Eigenart stark bewusst wurde. — Und endlich tritt noch eine andere charakteristische Eigentümlichkeit der ostasiatischen Bildnerei in den Werken ihrer grossen Plastik auffallend wenig hervor. Es ist hier bisher nur selten von den Materialien geredet worden, aus denen die buddhistischen Bildwerke geformt sind. Der Grund dafür ist die Tatsache, dass die verschiedenen Materialien nur einen geringen Einfluss auf die Bildung der Formen, auf den plastischen Stil ausgeübt haben. Man muss gar nicht selten eine Figur erst betasten, um zu erkennen, ob sie aus Metall oder aus Holz oder aus Lack besteht; denn alle diese verschiedenen plastischen Stoffe sind ungefähr in dem gleichen Stile behandelt worden. In Europa wäre dergleichen nicht eben merkwürdig; denn unsere plastische Kunst pflegt oder pflegte jedem Stoffe dieselbe Form aufzuzwingen. In Ostasien dagegen ist es eine Ausnahme, eine Abnormität. Denn eine durchgehende Eigenheit der ostasiatischen Kunst besteht darin, dass sie die Form aus dem Stoffe entwickelt, dass der Stil eines ostasiatischen

Kunstwerkes sonst stets der Natur seines Materials entspricht. Dass diese charakteristische Abhängigkeit der Form vom Stoffe in der grosen buddhistischen Plastik aufgehoben ist, macht sie unter den übrigen ostasiatischen Künsten zu einer wirklich fremdartigen Erscheinung. Dieses abnorme Verhältnis von Form und Stoff lässt sich wohl auch nur dadurch erklären, dass die Ostasiaten die Formen nicht selbst geschaffen, sondern in den Hauptzügen fertig überkommen haben mit der von der Kirche auferlegten Verpflichtung, dieselben in jedem Falle und in jedem Materiale wesentlich getreu nachzubilden, wodurch eben das der ostasiatischen Kunst natürliche und gewohnte Verhältnis von Stoff und Form geradezu umgekehrt wurde.

Trotz der langen und reichen Entwickelung, welche die buddhistische Plastik in Ostasien erlebt hat, trotz den vielen und grossen einheimischen Kräften, die sich ihr gewidmet haben, ist sie nie eine ganz ostasiatische Kunst geworden. Sie hat höchstens eine Seite des geistigen und künstlerischen Wesens und Lebens der Ostasiaten ausgedrückt, und vielleicht weder die ursprünglichste noch die mächtigste. In dieser Beziehung ist sie bis zu einem gewissen Grade ergänzt worden durch die Kleinplastik, die ungleich der buddhistischen Grossplastik ein durchaus heimisches Gewächs Ostasiens ist und die auch in manchen anderen Beziehungen fast einen komplementären Gegensatz zu der Grossplastik bildet. Die Früchte der beiden Zweige der ostasiatischen Plastik sind so verschieden, dass man sie zunächst kaum für Erzeugnisse derselben Völker halten würde. Wirklich sind die Gross- und die Kleinplastik der Ostasiaten zwei Künste, die durchaus nicht die gleichen Aufgaben haben und erfüllen. Die Werke der Grossplastik sind nur für das Auge gemacht, ausschliesslich auf optische Wirkung berechnet, und zwar für

einen bestimmten Standpunkt und für eine bestimmte Beleuchtung. Die Kleinplastik arbeitet natürlich auch für das Auge; aber ihre Gebilde sind nicht als standfest gedacht, d. h. nicht an eine bestimmte Aufstellung und Beleuchtung gebunden, sondern sie sind im Gegenteile als beweglich gedacht, sie sollen in ganz verschiedenen Haltungen und Beleuchtungen betrachtet werden. Und nicht bloss betrachtet, sondern auch, und sogar vornehmlich, betastet. Hier liegt die Hauptwurzel für die Verschiedenheit der grossen und der kleinen Plastik. Die erste ist ausschliesslich eine Kunst für das Auge; die zweite ist hauptsächlich eine Kunst für die Hand, für die ostasiatische Hand, deren Gefühl viel feiner ist als das normale europäische.

Die ostasiatische Kleinskulptur ist aus der Gerätebildnerei erwachsen und hat den Zusammenhang mit ihr niemals aufgegeben. Ihre ursprünglichste und bedeutendste Form ist das Spielgerät — nicht das für Kinder, sondern das Spielzeug für Erwachsene, das in Ostasien ein ebenso verbreitetes Bedürfnis ist wie in Europa Zigarette und Spazierstock. In China pflegt man irgendeinen kleinen Gegenstand, oft auch mehrere, mit sich herumzutragen, den man bei müssiger oder nachdenklicher Weile spielend in der Hand bewegt. Wer diesen chinesischen Brauch versucht, versteht ihn bald so gut, dass er ihn nicht selten annimmt und beibehält. Solches Spiel hat nämlich eine höchst angenehme und beruhigende Wirkung und ist besonders für nervöse und ungeduldige Menschen ein äusserst heilsames und dabei ganz harmloses Mittel, um ihre nervöse Spannung zu lösen oder ihre Erregung abzuleiten. In vielen Fällen sind diese Spielgeräte nur hartschalige Früchte oder steinerne Kugeln, in manchen anderen aber gebraucht man kleine plastische Kunstwerke aus den ver-

schiedensten Stoffen und in den mannigfaltigsten Formen. Immer aber sind solche Materialien gewählt und zu solchen Formen verarbeitet worden, dass sie der greifenden und tastenden Hand eine möglichst angenehme Empfindung geben. Die Chinesen verwenden seit alter Zeit am liebsten den Jade-Stein, der mit seiner seltsamen Verbindung von Härte und Weiche für den Tastsinn unvergleichlich angenehm ist, daneben aber auch andere Halbedelsteine und in nicht geringem Masse Elfenbein, Horn, Narwalzahn und edle Hölzer von dichtem Gefüge und schöner Farbe. Aus solchen Materialien bilden auch die Japaner ihre Netsuke, die kleinen Skulpturen, die als Gegengewichte und Halter für Tabaktasche und Medizindose, zugleich aber auch als Handschmeichler dienen. Auch sie sind stets so geformt, dass der Reiz des Stoffes möglichst zur Geltung kommt. Während der ostasiatischen Grossplastik der eigene ästhetische Charakter ihres plastischen Materials ziemlich oder gänzlich gleichgültig ist, während bei ihr der Stoff nur der Form dient, geht die Kleinplastik ganz wesentlich auf die Darstellung der Schönheit ihrer Materialien aus, so dass man fast sagen kann, bei ihr diene die Form dem Stoffe. Die Künstler Chinas und Japans verstehen es meisterhaft, dem Reize jedes Materials durch die Formengebung gerecht zu werden. (Fig. 30.) Immer ist der Stoff möglichst rund und weich behandelt, unter Vermeidung einer allzu kleinlichen Ausarbeitung der Form, die den Tastsinn unangenehm berühren, und starker Hervorragungen, welche die Handlichkeit vermindern würden. Die Formen sind in einem einfachen Kontur zusammengehalten. Bei den harten und spröden Steinen erzwang schon das Material denselben Stil, den der Gebrauchszweck forderte, und es ist wahrscheinlich, dass sich dieser Stil zuerst in der Edelstein-

plastik ausgebildet hat und von ihr aus auf andere Materialien übertragen ist, die an und für sich eine andere Behandlung erlaubt hätten. — Auch ihre Nutzgeräte haben die Ostasiaten von alters her gern ganz oder teilweise zu plastischen Kunstwerken gestaltet. Die Papierbeschwerer aus Stein, Metall und Ton, die auf keinem Schreibtische fehlen, die figürlich geformten Räuchergefässe, die Tuschreibsteine, die Stempel — sie alle zeigen, gleichviel aus welchem Materiale sie bestehen, denselben geschlossenen, breiten und runden, handgerechten Stil. Denn auch diese Dinge sind bestimmt, gelegentlich in die Hand genommen und in der Hand bewegt zu werden; jedenfalls sollen sie nicht immer nur von einer Seite betrachtet werden, und sie sind denn auch als wirkliche Rundfiguren künstlerisch durchgebildet. Dabei haben sie mit ihren breit behandelten und streng zusammengehaltenen Formen trotz ihrer geringen Grösse nicht selten einen wahrhaft monumentalen Charakter. Man ist zuweilen versucht zu sagen, dass die ostasiatische Plastik ihre grössten Werke im kleinsten Massstabe geschaffen habe.

Vor allem offenbart sich das eigentümliche bildnerische Genie der Ostasiaten viel klarer, kräftiger und reicher in diesen kleinen Arbeiten, wo es sich frei regen durfte, als in den Werken der grossen Plastik, wo es durch kirchliche Traditionen und Rücksichten gefesselt war. Wer die ganze ostasiatische Meisterschaft in der Darstellung von Bewegungen kennen und bewundern lernen will, muss neben der Malerei die Kleinplastik studieren. (Fig. 31.) Höchst bezeichnend ist es auch, dass die Gruppe, die von der Grossplastik fast ganz vernachlässigt worden ist, in der Kleinplastik mit besonderer Vorliebe und wahrer Genialität gebildet wird.

Diese ist jedoch nicht bloss wegen ihrer Formen die

eigentlich nationale Plastik der ostasiatischen Völker, sondern ebenso sehr wegen ihrer Stoffe, d. h. ihrer Motive. Während sich die Grossplastik fast ausschliesslich in dem Kreise kirchlich-buddhistischer Gegenstände hält, umfasst die andere die ganze Fülle des ostasiatischen Lebens, alle Gestalten der Wirklichkeit und der Phantasie. Man kann in ihren Werken die gesamte Kultur und Geschichte Chinas und Japans, ja sogar einen guten Teil ihrer Natur kennen lernen. Es ist wohl nicht zuletzt dieser stoffliche Reichtum, welcher der ostasiatischen Kleinplastik auch in Europa so viele Freunde gewonnen hat. Den Ostasiaten selbst ist sie, deren Arbeiten sie in ihrem Hause und an ihrer Person besassen, im allgemeinen vertrauter und lieber gewesen als die grosse, deren Werke sie nur in den Tempeln anstaunten. Buddhistische Statuen sind zuerst von Europäern gesammelt worden, während sich für die Kleinskulpturen seit alter Zeit begeisterte Liebhaber und Sammler in ihrer Heimat gefunden haben.

Die Scheidung der ostasiatischen Plastik in eine Gross- und eine Kleinplastik beruht nicht nur auf einem oberflächlichen Merkmale, sondern die beiden sind tatsächlich zwei wesentlich sehr verschiedene Künste. Nicht bloss deshalb, weil die erste im Dienste der Religion erwachsen und geblieben ist, während die zweite sich frei entwickeln konnte; nicht bloss deshalb, weil die erste sich an fremde Vorbilder gehalten hat und halten musste, während die zweite ihre Gegenstände nehmen konnte, wo sie sie fand, und formen durfte, wie es ihr beliebte, sondern vor allem deshalb, weil jede der beiden Künste für ein anderes Organ gearbeitet hat: die grosse Plastik ausschliesslich für das Auge, die Kleinplastik vornehmlich für die Hand. Eine Tastkunst von der Art und dem Range der ostasiatischen Kleinplastik hat es in Europa nie ge-

geben. Bei uns hat man die ästhetische Befriedigung des Tastsinnes Handwerkern überlassen, wie den Drechslern und den Waffenschmieden, und konnte sich auch mit solchen handwerksmässigen Produkten, aus denen nie eine eigentliche Kunst erwachsen ist, begnügen, weil der europäische Tastsinn viel weniger anspruchsvoll ist als der ostasiatische. Hier sieht man wirklich einmal ein gutes Beispiel für den Einfluss des Rassencharakters auf die Kunst, von dem so viel geredet und so wenig gesagt worden ist — eines der sehr seltenen ganz klaren und unbestreitbaren. Es zeigt, dass die Verschiedenheit zwischen den menschlichen Rassen gross genug ist, um bei der einen eine besondere Kunst hervorzutreiben, die eine andere nicht entwickeln kann. Die Tastplastik ist eine eigentümliche Kunst der Ostasiaten, die sie der eigentümlichen Feinheit ihres Tastsinnes verdanken.

VERZEICHNIS DER TAFELN

Fig. 1. Elefant an der Strasse zu den Ming-Gräbern bei Peking. XV. Jahrh.

Fig. 2. Opfervase. — Bronze. — Chou-Periode 1122—255 v. Chr. — China.

Fig. 3. Kwannon. — Kalkstein. — V. Jahrh. — China.

Fig. 4. Shaka-Trinität. — Bronze. — 623. — Horiuji, Japan.

Fig. 5. Kokuzo. — Holz. — Koreanische Arbeit um 600. — Horiuji, Japan.

Fig. 6. Nyoirin Kwannon. — Holz. — Chuguji, Japan.

Fig. 7. Yakushi. — Bronze. — 697. — Yakushiji, Japan.

Fig. 8. Bodhisattwa. — Bronze. — 697. — Yakushiji, Japan.

Fig. 9. Kwannon. — Trockenlack. — 8. Jahrh. — Shorinji bei Nara, Japan.

Fig. 10. Himmelskönig. — Ton. — 8. Jahrh. — Todaiji, Nara, Japan.

Fig. 11. Bildnis des Priesters Ryoben. — Holz. — Ende des 8. Jahrh. — Todaiji, Nara, Japan.

Fig. 12. Kwannon. — Holz. — 11. Jahrh. — Hokkeji bei Nara, Japan.

Fig. 13. Amida — von Jocho. — Holz. — Mitte 11. Jahrh. — Byodoin, Uji, Japan.

Fig. 14. Kichijoten. — Holz. — Ende 12. Jahrh. — Joruriji, Japan.

Fig. 15. Kongo-Rikishi — von Jokei. — Um 1200. — Holz. — Kofukuji, Nara, Japan.

Fig. 16. Patriarch der Hossosekte — von Kokei. — Um 1200. — Holz. — Kofukuji, Nara, Japan.

Fig. 17. Patriarch der Hossosekte — von Unkei, — Anf. 13. Jahrh. — Holz. — Kofukuji, Nara, Japan.

Fig. 18. Teilaufnahme von Fig. 17.

Fig. 19. Baso Sennin — von Unkei. — 13. Jahrh. — Holz. — Myohoin, Kyoto, Japan.

Fig. 20. Laternenträger — von Koben. — 1215. — Holz. — Kofukuji, Nara, Japan.

Fig. 21. Tamayori Hime. — Holz. — 1251. — Yoshino, Japan.

Fig. 22. Daibutsu. — Bronze. — 1252. — Kamakura, Japan.

Fig. 23. Nô-Maske, Typus Reijo [weibliches Gespenst]. — Holz. — Japan.

Fig. 24. Konjikido des Chusonji. — Um 1120. — Japan.

Fig. 25. Kwannon. — Holz. — 1316. — Hokongoin, Japan.

Fig. 26. Kwanshin. — Kanshitsu. — 8. Jahrh. — Tōshōdaiji, Nara, Japan.

Fig. 27. Emma. — Holz. — 13. Jahrh. — Ennoji, Kamakura, Japan.

Fig. 28. Haupt eines Buddha. — Stein. — Um Chr. Geburt. — Gandhara, Nordindien.

Fig. 29. Haupt eines Buddha. — Holz. — 9. Jahrh. — Japan.

Fig. 30. Netsuke. — Holz. — 18. — 19. Jahrh. — Japan.

Fig. 31. Netsuke, Ringer. — Holz. — 19. Jahrh. — Japan.

Fig. 1. Elefant an der Straße zu den Ming-Gräbern bei Peking. XV. Jahrh.

Fig. 2. Opfervase. Bronze. Chou-Periode 1122–255 v. Chr. China.

Fig. 3. Kwannon. Kalkstein. V. Jahrh. China.

Fig. 4. Shaka-Trinität. Bronze. 623. Horiuji, Japan.

Fig. 5. Kokuzo. Holz. Koreanische Arbeit um 600. Horiuji, Japan.

Fig. 6. Nyoirin Kwannon. Holz. Chuguji, Japan.

Fig. 7. Yakushi. Bronze. 697. Yakushiji, Japan.

Fig. 8. Bodhisattwa. Bronze. 697. Yakushiji, Japan.

Fig. 9. Kwannon. Trockenlack. 8. Jahrh.
Shorinji bei Nara, Japan.

Fig. 10. Himmelskönig. Ton. 8. Jahrh. Todaiji, Nara, Japan.

Fig. 11. Priester Ryoben. Holz. Ende des 8. Jahrh.
Todaiji, Nara, Japan.

Fig. 12. Kwannon. Holz. 11. Jahrh. Hokkeji bei Nara, Japan.

Fig. 13. Amida, von Jocho. Holz. Mitte 11. Jahrh.
Byodoin, Uji, Japan.

Fig. 14. Kichijoten. Holz. Ende 12. Jahrh.
Joruriji, Japan.

Fig. 15. Kongo-Rikishi, von Jokei, um 1200. Holz.
Kofukuji, Nara, Japan.

Fig. 16. Patriarch der Hosso-Sekte, von Kokei. Um 1200.
Holz. Kofukuji, Nara, Japan.

Fig. 17. Patriarch der Hosso-Sekte, von Unkei.
Anf. 13. Jahrh. Holz. Kofukuji, Nara, Japan.

Fig. 18. Teilaufnahme von Fig. 17.

Fig. 19. Baso Sennin, von Unkei. 13. Jahrh.
Holz. Myohoin, Kyoto, Japan.

Fig. 20. Laternenträger, von Koben. 1215. Holz.
Kofukuji, Nara, Japan.

Fig. 21. Tamayori Hime. Holz. 1251. Yoshino, Japan.

Fig. 22. Daibutsu. Bronze. 1252. Kamakura, Japan.

Fig. 23. Nô-Maske, Typus Reijo (weibliches Gespenst).
Holz. Japan.

Fig. 24. Konjikido des Chusonji. Um 1120. Japan.

Fig. 25. Kwannon. Holz. 1316. Hokongoin, Japan.

Fig. 26. Kwanshin. Papiermasse. 8. Jahrh.
Tōshōdaiji, Nara, Japan.

Fig. 27. Emma. Holz. 13. Jahrh. Ennoji, Kamakura, Japan.

Fig. 28. Haupt eines Buddha. Stein. Um Chr. Geburt.
Gandhara, Nordindien.

Fig. 29. Haupt eines Buddha. Holz. 9. Jahrh. Japan.

Fig. 30. Netsuke. Holz. 18. und 19. Jahrh. Japan.

Fig. 31. Netsuke, Ringer. Holz. 19. Jahrh. Japan.

91-B32558

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00122 8200